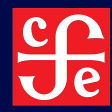
ESTUDIOS AVANZADOS DE PERFORMANCE

Diana Taylor
Marcela Fuentes

ARTE UNIVERSAL



Fondo de Cultura Económica

ESTUDIOS AVANZADOS DE PERFORMANCE

ARTE UNIVERSAL

Traducción
Ricardo Rubio
Alcira Bixio
Ma. Antonieta Cancino
Silvia Peláez

Estudios avanzados de performance

Selección

Diana Taylor / Marcela Fuentes

Introducción

Diana Taylor

Introducción a los ensayos

Marcela Fuentes



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición, 2011

Taylor, Diana, y Marcela A. Fuentes (edits.)
Estudios avanzados de performance / ed. e introd. general de Diana Taylor, ed. e introd. de cada capítulo de Marcela A. Fuentes ; trad. de Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. — México : FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011
631 p. : ilus. ; 23 × 17 cm — (Colec. Arte Universal)
ISBN 978-607-16-0631-0

1. Performance 2. Artes escénicas I. Fuentes, Marcela A., ed. II. Rubio, Ricardo, tr. III. Bixio, Alcira, tr. IV. Cancino, María Antonieta, tr. V. Peláez, Silvia, tr. VI. Ser. VII. t.

LC PN2309 Dewey 790.2 T737e

Distribución mundial

Comentarios: editorial@fondodeculturaeconomica.com
www.fondodeculturaeconomica.com
Tel. (55) 5224-4672; fax (55) 5227-4640

ISBN 978-607-16-0631-0

Impreso en México • *Printed in Mexico*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Performance, teoría y práctica

DIANA TAYLOR

Durante los últimos cuarenta años hemos visto una proliferación del uso de la palabra *performance*.* Si la buscamos en Google hoy día encontramos 550 millones de resultados en inglés y español sin ir más allá. ¿Pero qué significa *performance* y por qué parece ser tan útil para referir quehaceres tan diversos como la mercadotecnia, las artes y los deportes? *Performance*, como término, crea complicaciones prácticas y teóricas tanto por su ubicuidad como por su ambigüedad. En Latinoamérica, donde el término no tiene equivalente en español y en portugués, *performance* tradicionalmente se ha usado en las artes, especialmente para referirse al "arte del *performance*" o "arte de acción". Traducido de manera simple, pero ambigua a la vez como el performance o la performance —travestismo que nos invita a pensar acerca del sexo o el género del *performance*—, el término está empezando a ser usado para hablar de dramas sociales y prácticas corporales. Además, en el ámbito de los negocios y la mercadotecnia la palabra aparece en relación con los más variados entes: lentes para el sol, zapatos de tenis, computadoras y coches presumen de su *performance*. La palabra aparece por todas partes, aunque no sepamos necesariamente a qué se refiere. En la introducción a *Etnografía del habla*,[1] la compiladora Lucía A. Golluscio entiende *performance* como ejecución o actuación.

* Aunque performance es un préstamo del idioma inglés, dado su extenso uso en el vocabulario académico, se omitirán las cursivas, excepto cuando se haga alusión al vocablo mismo. Así también la ambigüedad de género en el término —como señala Taylor más adelante— y su uso de una u otra manera, ha implicado que en la presente publicación aparezca según el sentido que le aplique cada autor. [E.]

[1] Lucía A. Golluscio (comp.), *Etnografía del habla. Textos fundacionales,* Buenos Aires, Eudeba, 2002, p. 36.

Se elige *ejecución* por su asociación semántica con *hacer* y con *actualización o puesta en acto*, en general, y por su extendida aplicación al dominio del arte (música, poesía, teatro), en particular. La traducción en español de *performance* por *actuación* resulta también pertinente ya que evoca significados tales como *presentación delante de una audiencia* o *puesta en escena* que son inherentes al concepto de *performance* que Richard Bauman desarrolla desde sus primeros trabajos sobre el tema.[2]

En Latinoamérica, el uso de la palabra *performance*, a pesar de que para algunos representa un nuevo colonialismo, cuenta con una extendida comunidad de hablantes que encuentran en la amplitud del término posibilidades que están ausentes en su traducción por "ejecución" o "actuación". Volveré sobre este punto más adelante.

Para muchos, *performance* refiere a una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte. De manera repentina un performance podía surgir en cualquier sitio, en cualquier momento. El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a un público que se veía a veces interpelado en el evento de manera involuntaria o inesperada. El performance, antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática. El performance, como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo. No depende de textos o editoriales; no necesita director, actores, diseñadores o todo el aparato técnico que ocupa la gente de teatro; no requiere de espacios especiales para existir, sólo de la presencia del o la performancera y su público.[3]

El performance, en Latinoamérica, se manifiesta de múltiples maneras. La propuesta de Alejandro Jodorowsky, chileno radicado en México en los sesenta,

[2] Richard Bauman, *Verbal Art as Performance,* Rowley, Massachusetts, Newbury House, 1977.

[3] Uso performancero/a para referirme a gente que hace *performance art* o arte en vivo, aunque también hay mucha flexibilidad en este término que se puede usar para hablar tanto de gente que hace cabaret como de un agente social que usa performance para su propuesta o auto-presentación (por ejemplo, el presidente de la República es un gran performancero). Jesusa Rodríguez, brillante performancera mexicana, juega con la palabra al referirse a los artistas y los públicos de performance como "performenzos".

inspiró a muchos a "sacar al teatro del teatro",[4] a desplazar el arte de las galerías y borrar las fronteras entre actos artísticos y el drama cotidiano de la vida "real". El performance, como acción, va más allá de la representación, para complicar la distinción aristotélica entre la representación mimética y su referente "real". Según Jodorowsky, el performance podía dejar "huellas de un acto real",[5] una observación que apunta a la fuerza profunda del medio. Visto de ese modo una persona podría encontrarse en el "centro regional de ejercicios culturales" de Felipe Ehrenberg (Xalapa, México, 1975), un espacio público temporalmente delimitado y convertido en escenario; o entrar en un elevador que contiene un bulto abandonado: el cuerpo de Guillermo Gómez-Peña como recuerdo del indocumentado invisible en los Estados Unidos al final de los años setenta.[6] O descubrir un folleto flotando en el cielo anunciando que "cada hombre que trabaja por la amplificación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista", acción (entre otras) realizada por CADA [Colectivo de Acciones de Arte] en plena dictadura chilena.[7] O formar parte de un "teatro invisible" de Augusto Boal donde los espectadores no sabían que estaban participando en una escena, ya fuese una discusión callejera acerca de la guerra o sobre los precios de la comida en un restaurante.[8] Estos actos, aunque escenificados, interpelan e inscriben lo real de manera muy concreta.

De entrada, entonces, queda claro que *performance* no es un referente estable. Hay muchos puntos de inestabilidad aunque aquí sólo indicaré algunos:

1) La palabra *performance* no ha sido aceptada universalmente para referirse a arte en vivo o *live art* como se le llama en Inglaterra. Aunque ha habido más aceptación en los últimos años, no todos los artistas utilizan la palabra para hablar de su trabajo. Algunos se refieren a proto-*happenings*, o "efímeros pánicos", o arte acción, o *body-painting*, o rituales Fluxus, entre otros nombres.[9] En Latinoamérica, la complicación terminológica se agrava por el hecho de que *performance* es una

[4] Alejandro Jodorowsky, "Hacia el efímero pánico o Sacar al teatro del teatro", en *Teatro pánico,* México, Era, 1965.

[5] Antonio Prieto Stambaugh, "Pánico, performance y política: Cuatro décadas de acción no-objetual en México", *Conjunto* (Casa de las Américas), núm. 121, abril-junio de 2001.

[6] Guillermo Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika,* Minnesota, Graywolf Press, 1993, p. 20.

[7] Acción de CADA, "¡Ay Sudamérica!", 12 de julio de 1981. Robert Neustadt, *cada Día: La creación de un arte social*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001, p. 33.

[8] Augusto Boal, *Teatro del Oprimido 1: teoría y práctica,* México, Nueva Imagen, 1980.

[9] Maris Bustamente, "Non-objective Arts in Mexico 1963-83", en Coco Fusco (ed.), *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas,* Londres, Routledge, 2000, p. 227; Antonio Prieto Stambaugh, *op. cit.*

palabra extranjera que suena fuera de lugar tanto en español como en portugués, sin considerar por el momento idiomas autóctonos.

2) Estos performances o actos disruptivos tienen largas trayectorias. Algunos estudiosos, como RoseLee Goldberg, sitúan los antecedentes de performance en las prácticas de los futuristas, dadaístas y surrealistas que se enfocaban más en el proceso creativo que en el producto final.[10] Maris Bustamante y Mónica Mayer, performanceras mexicanas, trazan sus versiones de performance en México en la trayectoria que va desde la llegada del surrealismo a dicho país, el desarrollo del arte no-objectual, y la inclusión del performance en la currícula de la Academia de San Carlos (1972).[11] Teóricos como Josefina Alcázar, Fernando Fuentes, y Antonio Prieto ofrecen historias de performance en México mientras que otros trazan las genealogías de estas prácticas en sus respectivos países.[12] En Brasil podríamos pensar en precursores como Flavio de Carvalho que trabajó en los años treinta, y en artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark o Denise Stoklos. Como nos recuerda Rebecca Schneider, siempre hay que hablar en plural al referirse a las historias del surgimiento del *performance art* para no fetichizar la noción de orígenes, prácticas específicas y autoría.[13] Las trayectorias son muchas y los ámbitos de circulación son distintos. Para algunos, el concepto de *performance* surge del campo de las artes visuales. Otros lo sitúan en relación al teatro. Para otros, los performances también surgen de la vida cotidiana, iluminando sistemas sociales normativos y a veces represivos (por ejemplo, la noción de género sexual) que

[10] RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present,* Nueva York, Thames and Hudson, 2005; Maris Bustamante, "¿Qué es performance?", mesa redonda, 2º Encuentro del Instituto Hemisférico, Monterrey, México, 2001, disponible en: http://hemi.nyu.edu/por/seminar/mexico/textomaris.shtml y "Non-objective Arts in Mexico 1963-83".

[11] Mónica Mayer, *Rosa chillante: mujeres y performance en México,* México, Conaculta-Fonca, AVJ Ediciones, Pinto mi Raya, 2004; Maris Bustamente, "Non-objective Arts in Mexico 1963-83" y "¿Qué es performance?"

[12] Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, "La historia de performance en México", disponible en: http://www.geifc.org/actionart/actionart01/grupos/03-adla/articulos/mexico/mexico.htm (1º de noviembre de 2006); Antonio Prieto Stambaugh, "Pánico, performance y política: Cuatro décadas de acción no-objetual en México", *Conjunto* (Casa de las Américas), núm. 121, abril-junio de 2001; Mónica Mayer, *Rosa chillante: mujeres y performance en México,* México, AVJ Ediciones, 2004; Maris Bustamente, "Non-objective Arts in Mexico 1963-83" y "¿Qué es performance?"; Emilio Tarragona, "Acciones en el Perú (1965-2000): Rastros y fuentes para una primera cronología", en *Acciones en el Perú (1965-2000)*, Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2005.

[13] Rebecca Schneider, "Solo Solo Solo", en Gavin Butt (ed.), *After Criticism: New Essays in Art and Performance,* Londres, Blackwell, 2005.

históricamente se han aceptado como naturales o transparentes.[14] El cuerpo del artista en performance nos hace re-pensar el cuerpo y el género sexual como construcción social. La práctica del *drag* (travestismo o transformismo) anuncia que el género sexual es un performance con el que se puede jugar, aunque en la experiencia cotidiana de la mayoría de nosotros/as el género nos limita a ciertas formas específicas de ser y actuar. La persona que padece anorexia muestra que el propio cuerpo se ha convertido en un espacio de confrontación, con respecto al cual parece que la única opción es rechazar toda exigencia a consumir alimentos. El concepto de performance se relaciona también con teorías de drama social estudiadas por antropólogos como Victor Turner.[15] Las prácticas de performance cambian tanto como la finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual. Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo.

3) Aun en los casos en que artistas y teóricos reconocen raíces comunes, como el surrealismo, las prácticas cambian según el contexto sociopolítico. El periodo en el que surge la práctica del performance, los años sesenta —una época turbulenta en muchas partes del mundo—, es en Latinoamérica un periodo de extrema violencia, con golpes militares a lo largo de la región, masacres y desapariciones aun en países “estables” como México. El contexto en sí, quiérase o no, convierte toda acción performática en un acto con resonancias locales. De pronto, un acto espontáneo corporal que perturba la cotidianidad se puede ver como un performance de resistencia a la censura. En momentos de dictadura los militares pueden controlar los medios, las editoriales, los guiones, todo menos los cuerpos de ciudadanos que se expresan perfectamente con gestos mínimos. Éste es un ejemplo de cómo el performance, a pesar de las tradiciones y trayectorias compartidas, siempre brota *in situ* y cobra fuerza local.

Este volumen traza varias trayectorias de performance: no sólo las prácticas artísticas mencionadas aquí sino las múltiples indagaciones teóricas, anti o

[14] El ejemplo que nos da Mónica Mayer es importante: en la portada interior de *Rosa chillante* se refiere a un acto performático de Mary Richardson, sufragista inglesa en 1914, que amenaza con destruir la *Venus del espejo* de Velázquez (“la mujer más hermosa de la historia”) para denunciar que el gobierno estaba destruyendo a la sufragista Pankhurts, “el personaje más hermoso de la historia moderna”.

[15] Victor Turner, *The Anthropology of Performance,* Nueva York, PAJ Publications, 1986.

posdisciplinarias, que surgieron también en los años sesenta. Mientras los artistas buscaban formas de interrumpir el espectáculo hegemónico de dominación cultural y política, los intelectuales y estudiantes se rebelaban en contra del militarismo, del racismo, del sexismo de sus sociedades y contra las instituciones identificadas con el poder: las universidades entre otras. Temo que los artistas que lean este texto ahora se pregunten: ¿qué tiene que ver la práctica artística con consideraciones teóricas y académicas? Los ensayos reunidos en este volumen, varios de ellos escritos por artistas que son teóricos y viceversa, muestran que hay temas que no se pueden trabajar ni pensar desde un solo lugar. El cuerpo, por ejemplo, materia prima del arte del performance, no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (*mi* cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase, y pertenencia (en términos de ciudadanía, por ejemplo, o estado civil o migratorio), entre otros. Los performanceros son los que escenifican el cuerpo como parte central de su propuesta, pero los teóricos (feministas, marxistas, postestructuralistas, etcétera) son los que complican toda noción a priori del cuerpo como algo "natural" o dado. Los artistas son los que juegan con la idea de re-presentación, con la transmisión del conocimiento a través de gestos corporales, con la mirada del espectador, y con el uso del espacio (entre otros ejemplos), pero estas prácticas van mucho más allá de lo artístico en su potencial social. Psicoanalistas, militares, arquitectos, políticos, abogados, empresarios, todos quieren saber cómo controlar la mirada del espectador o cómo se domina el espacio. Las discusiones que se dan en estos ensayos muestran las muchas dimensiones que todo artista y teórico baraja en su quehacer profesional. "¿Cómo representar (física o discursivamente) un cuerpo 'minoritario' sin caer en el repertorio de imágenes patriarcales y coloniales que existen en nuestras sociedades?", nos preguntan Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña; "¿Cómo lograr que los espectadores dejen de ser pasivos para convertirse en *espect-actores*?", se plantea Augusto Boal. La historia nos ha mostrado que muchas veces los mejores artistas han sido importantes teóricos; basta pensar en Stanislavsky, Brecht, Grotowski, Boal, Schechner, Gómez-Peña, entre otros, para reconocer que la teoría mejora la práctica y que la práctica siempre escenifica una teoría, quiérase o no. Este volumen da por sentado que los debates que se plantean aquí requieren la participación tanto de los artistas como de los teóricos

del performance y de todos aquellos que nos posicionamos en el continuo que se da entre los dos polos.

Esta propuesta de colaboración y diálogo interdisciplinario no es habitual en nuestros entornos profesionales en donde todos se entrenan en escuelas especializadas. En las artes hay escuelas particulares para estudiar teatro, artes visuales y otras prácticas creativas. Las disciplinas académicas tradicionales, producto del siglo XIX, tienen fronteras fijas que separan campos de saber en unidades discretas y abarcables. Las obras dramáticas, por ejemplo, se estudiaban en departamentos de literatura mientras que las puestas en escena pertenecían a las escuelas de arte dramático; la música se estudiaba en un departamento diferente, y los estudios sobre la recepción o los análisis de espectáculos sociales se realizaban en departamentos de sociología. Un fenómeno como el o la performance, que abarca todos estos campos, no se podía estudiar dentro de formaciones disciplinarias establecidas. Además, los críticos del sistema observaron que los campos académicos reafirman una serie de jerarquías y valores; lo que no se reconoce o valoriza en la sociedad tampoco se legitimita a través de la enseñanza. Temas de género, raza, clase y sexualidad, por ejemplo, eran invisibilizados tanto en la sociedad como en la academia. Campos posdisciplinarios como los estudios culturales y los estudios del performance surgen de ese momento y de ese afán de relacionar lo político con lo artístico y con lo económico.

El campo de los estudios del performance, producto de los cuestionamientos que convulsionaron a la academia a fines de los sesenta, buscó trascender las separaciones disciplinarias entre antropología, teatro, lingüística, sociología y artes visuales enfocándose en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones. Hago hincapié en *posdisciplinario* en lugar de multi o interdisciplinario porque el campo surgió claramente de disciplinas establecidas. En lugar de combinar elementos de dos o más campos intelectuales (definición de lo inter o multidisciplinario), el campo de los estudios del performance trasciende fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos con lentes metodológicos más flexibles que provienen de las artes, humanidades y ciencias sociales. Los objetos de análisis incluyen textos, documentos, estadísticas (elementos que defino como materiales de *archivo*) y también actos en vivo, que son parte de lo que denomino *repertorio*. La memoria de archivo se registra en documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes, es decir, todos aquellos

materiales supuestamente resistentes al cambio. Opera a través de la distancia, tanto en términos temporales como espaciales: dadas las características de este sistema de transmisión de conocimiento, los investigadores, por ejemplo, pueden volver a examinar un manuscrito antiguo. Por su capacidad de persistencia en el tiempo el archivo supera al comportamiento en vivo. Tiene más poder de extensión; no requiere de la contemporaneidad ni coespacialidad entre quien lo crea y quien lo recibe. El repertorio, por otro lado, consiste en la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto; además requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al "estar allí" y formar parte de esa transmisión. La memoria corporal, siempre *en vivo*, no puede reproducirse en el archivo.[16] Lo que el archivo atesora es la representación del acto en vivo, a través de fotos, videos o notas de producción. Aunque hay muchos debates en relación al carácter efímero o duradero del performance, en mi trabajo propongo que estos dos sistemas de transmisión (el archivo y el repertorio entre otros, como por ejemplo, los sistemas visuales o digitales) trasmiten el conocimiento de maneras distintas; a veces funcionan de manera simultánea, a veces de manera conflictiva. En ocasiones, ciertos objetos del archivo (una foto, por ejemplo) se convierten en parte de un performance (parte del repertorio), como cuando las Madres de Plaza de Mayo portan en sus cuerpos las fotos de sus hijos desaparecidos para realizar su reclamo de justicia. A veces, las búsquedas de materiales en archivos se convierten en todo un drama para el investigador. Los materiales y las prácticas del archivo y el repertorio se intercalan de muchas maneras.

Los ensayos que reproducimos en este volumen divergen en muchos puntos pero enfatizan una cosa: performance no tiene definiciones o límites fijos. Como

[16] Como señalo en mi libro, *The Archive and the Repertoire,* Durham, Duke University Press, 2003: "Tal como el archivo excede a lo 'vivo' (ya que perdura), el repertorio excede al archivo. El performance 'en vivo', no puede ser capturado, o transmitido a través del archivo. Un video de un performance no es el performance, aunque generalmente viene a reemplazarlo como objeto de análisis (el video es parte del archivo; lo que se representa en el video es parte del repertorio). Pero eso no quiere decir que el performance, como comportamiento ritualizado, formalizado, o reiterativo, desaparezca. Los performances también se reduplican a través de sus propias estructuras y códigos. Esto significa que el repertorio, como el archivo, es mediatizado. El proceso de selección, memorización o internalización y transmisión ocurre dentro de sistemas específicos de representación a los que a su vez ayuda a constituir. Muchas formas de actos corporales están siempre presentes y en un constante estado de reactualización. Estos actos se reconstituyen a sí mismos, transmitiendo memoria comunal, historias y valores de un grupo o generación al siguiente. Los actos encarnados y sus representaciones generan, registran y transmiten conocimiento".

el arte del performance, cuya fuerza de innovación y convocación depende de su habilidad para romper barreras y para recombinar elementos e ideas dispares, *performance* como concepto teórico y como lente metodológico resiste la codificación formal. Por ende, los departamentos que se dedican a los estudios del performance y que se concentran en acciones y comportamientos *en vivo* como objeto de análisis, a veces se denominan *anti* o *posdisciplinarios*. La forma más productiva de aproximarnos al performance tal vez sería modificar la pregunta: en lugar de preguntarnos ¿qué es o no es el performance? hay que preguntarse ¿qué nos permite hacer y ver performance, tanto en términos teóricos como artísticos, que no se puede hacer/pensar a través de otros fenómenos? Los artículos que incluimos aquí muestran la agilidad del performance para analizar temas que no entran en campos disciplinarios tradicionales: Richard Schechner examina al performance como lente metodológico, Guillermo Gómez-Peña y Amelia Jones abordan el *performance art* y el *body art* (o arte corporal), Jon McKenzie escribe sobre performance como paradigma ubicuo dentro del contexto de la globalización. Para muchos, si no todos, performance se presenta como zona de conflicto sociopolítico. El cuerpo en sí, nos dice Judith Butler, no existe aparte de su enunciación, es producto de sistemas discursivos y performativos. Otros autores, como Ngũgĩ Wa Thiong'o y Jill Lane, exploran los distintos usos del espacio público y del espacio virtual (internet) por parte de artistas y activistas, en luchas de poder contra fuerzas del Estado. En el trabajo de Antonio Prieto Stambaugh y José Muñoz, el performance aparece como una respuesta artística en la que el cuerpo es escenario de provocación social. André Lepecki investiga la relación entre el movimiento y su opuesto en la danza y la subjetividad posmoderna, mientras que Víctor Vich y Diana Taylor analizan el performance como instrumento de protesta política dentro de procesos democráticos. Barbara Kirshenblatt-Gimblett propone que el performance no se limita a los cuerpos en vivo: los objetos también actúan y con frecuencia constituyen una parte central dentro de performances sociales.

El campo que se define actualmente como estudios del performance toma actos y comportamientos *en vivo* como su objeto de análisis, aun cuando estos comportamientos incluyan una interacción con objetos o performances en internet. Los estudios literarios examinan textos. Los departamentos de estudios del cine se dedican a filmes. Los estudios del performance, como campo post o antidisciplinario,

piden prestadas varias estrategias y metodologías de distintos campos para examinar prácticas encarnadas y comportamientos expresivos.

Los estudios del performance recibieron de la lingüística la influencia de pensadores como J. L. Austin, John Searle y Ferdinand de Saussure, quienes examinaron la función performativa de la comunicación; *parole* (acto de habla) en términos saussureanos.[17] Este modelo lingüístico enfatiza la importancia del actor cultural en el uso de la lengua *[langue]*. En 1955 Austin anuncia su interés en la capacidad creativa humana en una serie de charlas en la Universidad de Harvard que se publicaría después de su muerte bajo el título *Cómo hacer cosas con palabras*. Las personas no sólo adoptan una lengua sino que la usan de manera creativa. El argot, el albur y el lunfardo son ejemplos de cómo un grupo minoritario y autodesignado crea sus propios códigos dentro del idioma dominante para comunicarse. Los estudios del performance como esta corriente lingüística, que vendría a llamarse *speech act theory* [teoría del acto del habla], se dedicaron a reconocer la creatividad de los usos del habla, es decir, no sólo las instancias formales de enunciación, sino también sus formas particulares de expresión.

Como la antropología de los sesenta, los estudios del performance se dedican a romper con nociones normativas del comportamiento tales como las promulgadas por el sociólogo Emile Durkheim, que sostuvo que son las condiciones sociales, y no los agentes individuales, quienes rigen creencias y conductas.[18] Para los post-estructuralistas, la cultura no es una cosa armada, petrificada, sino un campo de disputas sociales en las cuales las personas conviven y luchan por sobrevivir e imponer sus ideologías. A diferencia de la antropología de esa época, el nuevo campo de estudios del performance rechazó el enfoque colonialista que implicaba estudiar los comportamientos de los "otros" (generalmente los "no occidentales") para focalizarse más bien en los comportamientos de nuestras propias sociedades, incluyendo el rol del propio investigador. El antropólogo Victor Turner colaboró con el director y teórico de teatro Richard Schechner para explorar la intersección entre el teatro y la antropología. En libros como *From Ritual to Theatre* [Desde el

[17] Referirse a los siguientes textos: John Searle, "¿Qué es un acto de habla?"; Dell Hymes, "Breakthrough into Performance", en Ben-Amos y Goldstein (eds.), *Folklore, Performance and Communication,* 1975, y "The Ethnography of Speaking", en Gladwin y Sturtevant (eds.), *Anthropology and Human Behavior*, 1982; Richard Bauman, *Verbal Art as Performance* (1977); Charles Briggs, *Competence in Performance* (1988); y Michelle Z. Rosaldo, "The Things We Do With Words", en *Language in Society,* 1982.

[18] Véase, por ejemplo, el trabajo de Durkheim *Las formas elementales de la vida religiosa*.

ritual al teatro, 1982] y *The Anthropology of Performance* [Antropología de performance, 1986] de Turner, y *Between Theatre and Anthropology* [Entre el teatro y la antropología, 1985] de Schechner, los autores publican sus observaciones respecto de la relación entre performance y drama social durante los años setenta. Turner plantea que los dramas sociales se desarrollan en cuatro momentos, que evocan la estructura de la tragedia aristotélica: ruptura, crisis, conciliación (momento en que un juez o autoridad reconocida trata de reconciliar dos partes en conflicto), y finalmente resolución o aceptación de la no resolución. Las cuatro etapas del drama social, según Turner, son casi universales. Turner atribuye el carácter dramático del desarrollo de la crisis social (que va de crisis a resolución) al hecho de que, para él, el teatro y el drama social comparten las mismas raíces; el teatro sale del drama social, y la terminología desarrollada por Aristóteles ilumina las dos áreas.[19]

De esta corriente "dramatúrgica" (tanto en antropología, sociología, y teatro), estudiosos de performance comienzan a escribir acerca de los individuos y grupos sociales como agentes que escenifican sus propios dramas. Según ellos, las normas que rigen a las sociedades son siempre construidas y negociadas, no sólo impuestas desde arriba. ¿Cómo podemos analizar las maneras en que las personas se organizan si no consideramos el modo en que escogen entre diferentes opciones, cómo manejan sus tiempos, y cómo se autopresentan ante otros (el yo como ser social)? Individuos y grupos se representan a sí mismos y tratan de mejorar sus circunstancias a través de estos performances. El modelo dramatúrgico también enfatizó los componentes lúdicos y estéticos de los eventos sociales, y la ansiedad que se vive en momentos de crisis o transición vividos como tiempos "liminales" entre ruptura y reorganización.

Del área artística (teatro y artes visuales), los estudios del performance heredan su propensión vanguardista que valora la originalidad, la transgresión y la "autenticidad". A la vez, heredan algunos prejuicios colonialistas vanguardistas que consideran a lo no occidental como materia prima a ser apropiada y transformada en "original" en Occidente. Las barreras entre lo que se ha designado *the West and the rest* [el Occidente y todo lo demás] apoyan toda la estructura ideológica del llamado primer mundo. El performance (ahora entendido en la línea de las representaciones no convencionales, como los *happenings,* y el arte del performance)

[19] Véase Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play,* Nueva York, PAJ Publications, 1982, pp. 11, 12.

es una práctica estética que tiene sus raíces en el teatro, las artes visuales, el surrealismo o tradiciones performáticas anteriores, como el cabaret y el periódico en vivo. Según determinadas historias de la disciplina, el arte del performance es un producto vanguardista cuyos orígenes están en Europa y los Estados Unidos; el resto del mundo tendrá sus prácticas artísticas, pero son otras. Los rituales de curación y posesión o los adornos del cuerpo afro-amerindio que inspiraron a los vanguardistas pertenecen, según estos autores, al mundo primitivo, no al repertorio de performances culturales.

El énfasis vanguardista en la originalidad, lo efímero y la novedad oculta diversas tradiciones de práctica del performance. Por ejemplo, en 1969, Michael Kirby, miembro fundador del Departamento de Estudios del Performance que se crearía en la Universidad de Nueva York en 1980, afirmó que "el teatro ambiental *[environmental theater]* es una creación reciente"[20] asociada a la vanguardia, aunque admite que hay ejemplos desde el teatro griego en adelante que pueden ser catalogados bajo el mismo término. Es el elemento específicamente estético que, para Kirby, lo diferencia de formas más antiguas. Sin embargo, dicho énfasis en lo estético, no alcanza para distinguir ejemplos recientes de aquellos más antiguos. El fraile Motolinia, uno de los primeros doce franciscanos en llegar a América en el siglo XVI, describe una celebración de la fiesta del Cuerpo y la Sangre de Cristo [Corpus Christi] en 1538 durante la cual participantes nativos de Tlaxcala elaboraron plataformas "todas de oro y plumas" así como montañas y bosques poblados de animales tanto vivos como artificiales que eran "algo maravilloso para ver" y a través de los cuales los espectadores/participantes caminaban para obtener un efecto "natural". *Performance* podrá ser un término reciente, pero muchas de las prácticas que asociamos con la palabra han existido siempre en América. Declaraciones como las de Kirby a fines de los sesenta representan la obsesión por lo nuevo que caracterizó al periodo, que olvida e ignora aquellas prácticas que lo precedieron.

Este tipo de afirmación llevó a muchos a señalar al campo emergente de estudios del performance como ahistórico, o incluso, antihistórico. Existen numerosos ejemplos de olvidos similares acompañados por nuevos "descubrimientos" que una vez más restablecen las elisiones de los lazos entre prácticas europeas, orientales

[20] Michael Kirby, "Environmental Theatre", en E. T. Kirby (ed.), *Total Theatre,* Nueva York, Dutton, 1969, p. 265.

y occidentales: Artaud inspirado por los tarahumaras, la influencia en el trabajo de Brecht de formas no occidentales como base para su estética revolucionaria, el interés de Grotowski en los huicholes, por nombrar sólo los casos más conocidos. Pocos teóricos y artistas (salvo notables excepciones) abordan seriamente la mutua construcción de lo occidental y el resto del mundo. El conocimiento y las prácticas culturales circulan, cambian, se enriquecen con el contacto con otras formas de ser y conocer; no obedecen fronteras nacionales, lingüísticas o económicas. Podemos caracterizar esta circulación en términos de transculturación o globalización, pero no cabe duda de que las prácticas culturales no son estables. Teóricos como Homi Bhabha, Guillermo Gómez-Peña, Gloria Anzaldúa, Néstor García Canclini, Rossana Reguillo y Jesús Martín Barbero, entre otros, estudian estos espacios de transición e hibridación. Una historia que se limita a documentar las innovaciones artísticas en términos de hombres ilustres (Artaud, Brecht, Grotowski) elude a los muchos actores sociales que contribuyen al conocimiento. Performance, como acto reiterado, hace visible otras trayectorias culturales y nos permite resistir la construcción dominante del poder artístico e intelectual. De esta manera, los estudios del performance se prestan a proyectos anticolonialistas. A través de la música podemos seguir el rastro de comunidades de afrodescendientes que se dispersaron por el continente americano. Las pastorelas hacen visibles las rutas que tomaron grupos mestizos de la región central de México hacia el suroeste de Estados Unidos. Performance nos permite re-evaluar lo que sabemos a partir de textos y comportamientos y a la vez nos exige cuestionar las definiciones mismas del conocimiento y replantearnos preguntas como ¿cuáles son las fuentes válidas y autorizadas del conocimiento?, ¿quiénes son los "expertos", los estudiosos que analizan el baile o la persona que talla la máscara que usan los danzantes?, ¿o los dos, de manera distinta pero complementaria?, ¿qué cambia si tomamos al repertorio y al archivo como formas legítimas de transmisión de conocimiento y memoria colectiva? Tal vez este cambio de perspectiva nos permitiría reconocer que performance no es sólo el acto vanguardista efímero sino un acto de transferencia (como señala el teórico Paul Connerton) que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas (por ejemplo, en fiestas de año nuevo o en el día de la raza) o comportamientos reiterados como aprender a hablar un idioma, cocinar comidas regionales o tallar una máscara.

Los performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner llama "conducta realizada dos veces" *[twice-behaved behavior]*. *Performance* en un nivel, constituye el objeto de análisis de los estudios del performance. Podemos decir que una danza es un performance o que un ritual o un deporte son un performance. Estas prácticas implican comportamientos predeterminados que cuentan con reglas o normas; el romper las normas *es* la norma del arte del performance. La participación de los actores sociales se ensaya, es reiterada, y convencional o normativa. Todos sabemos de qué modo comportarnos en estos eventos, sea una obra de teatro o un *happening* o una protesta política. Para constituirlas en objeto de análisis, los investigadores definen distintas prácticas separándolas de otras que forman parte de su contexto. Muchas veces el marco que separa dichas prácticas de la vida cotidiana forma parte de la propia naturaleza del evento: una danza determinada o una protesta política tienen principio y fin, no son parte indiferenciada de otras prácticas culturales como caminar en la vía pública.

En otro plano, *performance* también constituye un lente metodológico que nos permite analizar eventos como performances. Las conductas de ciudadanía, género, etnicidad e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública, de manera consciente o inconsciente. En este caso, podríamos decir que caminar en la vía pública se puede entender como un performance de género, por ejemplo, ya que los seres humanos internalizan modelos de comportamientos socialmente apropiados y los reproducen de muchas maneras. La distinción *es/como* (performance) que hace Richard Schechner subraya la comprensión de performance como un fenómeno que es a la vez "real" y "construido", como una serie de prácticas que reúnen lo que históricamente se ha separado y mantenido como unidad discreta.

Los diversos usos de la palabra *performance* tienen que ver con las complejas capas de significados del término que a veces parecen contradecirse pero que también se refuerzan entre sí. Victor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa *parfournir*, que significa "completar" o "realizar de manera exhaustiva". Para Turner, los performances revelan el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura. Guiado por la creencia en la universalidad y relativa transparencia comunicativa de performance como acto simbólico, Turner

afirmó que los pueblos podían llegar a comprenderse entre sí a través de sus performances. Para otros, sin embargo, performance significa exactamente lo opuesto: lo artificial, construido, ficticio; la "puesta en escena" que representa la antítesis de lo real y verdadero. Mientras en algunos casos el énfasis en el aspecto artificial de performance como constructo revela un prejuicio antiteatral, en lecturas más complejas lo construido es reconocido como copartícipe de lo real (como señala Alejandro Jodorowsky en el ámbito artístico). Aunque una danza, un ritual, o una manifestación requieren de un marco que las diferencie de otras prácticas sociales en las que se insertan, esto no implica que dichos performances no sean reales o verdaderos. Por el contrario, la idea de que performance destila una verdad más "verdadera" que la vida misma llega desde Aristóteles a Shakespeare y Calderón de la Barca, y desde Artaud y Grotowski hasta el presente. Para los chamanes, el estado de trance es el más "real" de todos. Aunque resulte irónico, el ámbito en el que más se maneja el concepto de performance es el mundo de los negocios. Para aquellos que se conducen en el terreno de la mercadotecnia, aun más que para los vanguardistas, todo es performance; las computadoras, los lentes para el sol, los automóviles, cumplen su función explícita (procesar materiales digitales, bloquear el sol, transportar pasajeros) a la vez que señalan una imagen de modernidad y poder adquisitivo. Los supervisores evalúan la eficiencia de los empleados en sus puestos de trabajo (su performance) así como también se evalúan las zapatillas de tenis y la bolsa financiera, supuestamente con vistas a superar el performance de la competencia. También en el entorno político, los asesores concluyen que lo que generalmente determina el éxito político en el performance de un candidato o figura política es el "estilo" más que los "logros". La ciencia también ha comenzado su exploración en el campo del comportamiento y la cultura expresiva. Las ciencias cognitivas y la neurología se interesan en el modo en que el mimetismo, la identificación y la empatía constituyen actividades centrales en la supervivencia de humanos y animales.[21] El biólogo Richard Dawkins propone que los actos miméticos (o "memes") transmiten conocimiento vital. "Los memes son relatos, canciones, hábitos, habilidades, invenciones, y maneras de hacer cosas que copiamos de otras personas por imitación."[22]

21 Consúltese, por ejemplo, los estudios de Vittorio Gallese, David Heeger, Ronald A. Rensink y Daniel J. Simmons.

22 Susan Blackmore, "The Power of Memes", *Scientific American,* 2000, pp. 64-73.

Incluso dentro de los estudios del performance, las nociones relacionadas con el rol y la función del performance varían ampliamente. Algunos especialistas proclaman el carácter efímero del performance y argumentan que desaparece porque ninguna forma de documentación o reproducción captura lo *en vivo.* Peggy Phelan, desde una posición lacaniana, delimita la vida del performance al presente: "El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance [...] El performance se mantiene fiel a su propia entidad a través de la desaparición".[23] Un video de un performance no es *el* performance; es el registro de archivo, pero no el acto en vivo. Sin embargo, la diferenciación entre el acto en vivo y su reproducción no es tan firme ni estable. Si seguimos el trabajo del teórico colombiano Jesús Martín Barbero se puede refutar que el acto de ver y discutir el video también es un acto en vivo aunque el video en sí no lo sea. Muchos artistas usan videos como parte del performance, mientras otras (como Ana Mendieta) desarrollan el performance para la cámara. Las fotos serán el performance que ven los espectadores. Toda discusión acerca de los actos en vivo también se complica si consideramos el espacio virtual que abre internet. ¿Qué significa el concepto *en vivo* en relación a la *red*? ¿De qué manera internet nos desafía a repensar aquello que entendíamos como efímero? Performances transmitidos o realizados en la red no separan el momento de creación de la instancia de archivo como lo hace Phelan; al contrario, se autoarchivan desde el comienzo. Como todos saben, muchos a su pesar, lo que está en la red no siempre desaparece. Como señala Jill Lane en su artículo acerca de los zapatistas digitales, el espacio virtual está permanentemente presente y es una plataforma política potente, y muy "real".

Joseph Roach, por otro lado, extiende su comprensión de performance como copartícipe de la memoria y la historia. Para este teórico, performance participa en la transmisión que asegura la continuidad del saber:

> Las genealogías de performance se constituyen a partir de la idea de que los movimientos expresivos son reservas mnemónicas, e incluyen movimientos

[23] Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance,* Londres y Nueva York, Routledge, 1993, p. 146. Véase el ensayo "Ontología del performance: representación sin reproducción" que incluimos en este volumen.

> concertados que se realizan y recuerdan con el cuerpo, movimientos residuales que se retienen implícitamente en imágenes o palabras (o en las pausas entre ellas), y movimientos imaginarios que se sueñan en la mente, no previos al lenguaje pero que lo constituyen [...][24]

Teóricos provenientes de la lingüística, la filosofía y la retórica (J. L. Austin, Jacques Derrida y Judith Butler) desarrollaron términos como *performativo* o *realizativo* y *performatividad* para designar actos verbales que "hacen" e intervienen. Un *performativo* para Austin, refiere a situaciones en las que "el acto de expresar la oración es realizar una acción, o parte de ella, acción que a su vez no sería normalmente descripta como consistente en decir algo".[25] En algunos casos, la reiteración y el marco convencional que antes asocié con performance es clara: es dentro del escenario oficial de un casamiento donde las palabras "sí, quiero" conllevan peso legal. Otros académicos desarrollaron la noción de performativo ofrecida por Austin de distintas maneras. Jacques Derrida, por ejemplo, subraya la importancia de la citacionalidad y de la iterabilidad en el *speech act*, al plantear la cuestión de si "una enunciación performativa podría tener éxito si su formulación no repitiera un enunciado 'codificado' o iterable".[26] Sin embargo, el marco en el que se basa el uso de *performatividad* que hace Judith Butler es difícil de identificar: el proceso de socialización por el cual nociones como género e identidad sexual o racial se producen a través de prácticas regulatorias y citacionales no es evidente porque el mismo proceso de normalización lo ha invisibilizado. Por ejemplo, debido al éxito de este proceso de normalización no nos damos cuenta de que la identidad sexual es un performance, es decir, no un hecho biológico sino una construcción social de identidad. Como señala Butler, proclamar que un/a recién nacido/a es niño/a significa introducirlo/a en un sistema de regulación discursivo. Mientras que en Austin el performativo apunta al "lenguaje que hace", acentuando de esta manera la voluntad personal, en Butler la performatividad va en dirección contraria, al subordinar subjetividad y ac-

[24] Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance,* Nueva York, Columbia University Press, 1996, p. 26.

[25] J. L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras,* Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós, 1971, p. 46.

[26] Jacques Derrida, "Firma, acontecimiento, contexto", en *Márgenes de la filosofía,* Madrid, Cátedra, 1989, p. 368.

ción cultural a la práctica discursiva normativa. En esta trayectoria, el uso de los términos *performativo* y *performatividad* no remite a una cualidad (o adjetivo) de performance (como en el caso, por ejemplo, de un evento performativo, es decir, que incluye elementos teatrales) sino a una propiedad del discurso. Decir que el hombre es performativo no implica que éste posee cualidades dramáticas sino que ser hombre es producto de una serie interminable de actos discursivos y disciplinarios que establecen la norma de masculinidad en cierta sociedad.

Queda claro, pues, que las palabras *performance, performativo* y *performatividad* también cuentan con largas historias y no son términos intercambiables. A pesar de que tal vez ya sea demasiado tarde para recuperar el uso del término *performativo* dentro del terreno no discursivo de performance (es decir, para referir a acciones más que a efectos de discurso), deseo proponer que recurramos a una palabra del uso contemporáneo de *performance* en español, *performático,* para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de performance. De este modo, para referir a las características espectaculares o teatrales de un determinado suceso diríamos que se trató de algo performático y no performativo. ¿Cuál sería la importancia de ello? Me parece vital señalar que los campos performáticos y visuales son formas separadas, aunque muchas veces asociadas, de la expresión discursiva a la que tanto ha privilegiado el logocentrismo occidental. No disponer de una palabra para referirse a ese espacio performático es producto del mismo logocentrismo que lo niega como categoría.

De esta manera, uno de los problemas en el uso de la palabra *performance*, y sus falsos análogos (performativo y performatividad) proviene del amplio rango de comportamientos que abarca: desde la danza hasta el comportamiento cultural convencional. Algunos preguntan: ¿entonces, todo es performance? No, pero todo se puede analizar como performance o, aparentemente, todo se puede vender usando la palabra *performance*. Los múltiples significados de *performance* tal vez compliquen una definición clara, pero, a la vez, esta multiplicidad pone en evidencia no sólo las profundas interconexiones que se dan entre todos estos sistemas sino también sus fricciones productivas. Así como las distintas aplicaciones del término en diversos ámbitos (artístico, académico, político, científico, comercial) raramente se interpelan de manera directa, *performance* ha tenido también una historia de intraducibilidad. Es irónico el hecho de que el término haya sido sometido a los compartimentos disciplinarios y geográficos que apunta a desafiar, y

se le haya negado la universalidad y transparencia que algunos señalan como el potencial de performance como metodología de análisis. Estos diversos puntos de intraducibilidad son, de manera clara, lo que hace del término y sus prácticas un campo teóricamente inclusivo y culturalmente revelador.

A pesar de las acusaciones de que *performance* es una palabra sajona, y tal vez innecesaria,[27] y de que no hay manera de hacerla sonar natural ni en español ni en portugués, académicos y artistas han comenzado a apreciar las cualidades multívocas y estratégicas del término. Aunque la palabra puede parecer extranjera e intraducible, las estrategias performáticas están profundamente enraizadas en América desde sus orígenes; por ejemplo los aztecas, mayas e incas, entre muchos otros grupos indígenas, contaban con prácticas como el canto y el baile para transmitir sus historias. Aun así, algunos se quejan de que la palabra *performance* debería traducirse por alguna otra en español o portugués. Las sugerencias que se ofrecen tienden a ser palabras derivadas del arte teatral o de las artes plásticas, como teatralidad, espectáculo, acción o representación. Estas palabras captan aspectos fundamentales de lo que queremos decir con performance, pero, como veremos, en cada instancia alguna dimensión clave queda fuera.

Teatralidad y *espectáculo* captan el sentido de performance como algo construido y abarcador. *Teatralidad* muestra la distinción entre lo que *es* performance y lo que puede ser visto *como* performance. *Teatralidad* no se refiere de modo exclusivo al teatro, ni funciona como adjetivo de teatro, pero sí apunta al lente metodológico que señala o enmarca al objeto de estudio *como* teatro: por ejemplo, se dice que el candidato presidencial es muy "teatral". Tal como sucede en el teatro, la teatralidad nos muestra que las cosas pasan como en un escenario, con participantes supuestamente en vivo; la vida parece estar estructurada alrededor de un guión esquemático, con un fin preestablecido (aunque adaptable, según las circunstancias). De manera opuesta a las narrativas, los escenarios *[scenario]* nos obligan a considerar la existencia corporal de todos los participantes. La teatralidad no depende exclusivamente del lenguaje articulado (narrativa) para transmitir una acción o un patrón establecido de comportamientos; los gestos, el entorno

[27] Según el *Clave Spanish Language Dictionary:* "performance: *(feminine)* [perfórmans] Espectáculo o representación pública, esp. si tiene un carácter innovador. Su uso es innecesario y puede sustituirse por presentación".

físico y los cuerpos mismos de los participantes entran en el marco teatral. La acción o trama está estructurada de manera predecible y responde a una fórmula conocida que se puede repetir. La teatralidad (tomar una situación *como* teatro) hace alarde de su artificio, de su "ser construida"; pugna por la eficacia, no por la autenticidad. La pregunta que se le hace a la teatralidad no es si la situación a la que alude es verdadera o falsa sino si funciona o no funciona. A diferencia de *performance*, *teatralidad* connota una dimensión consciente, controlada y, por eso mismo, siempre política. Difiere de *espectáculo* en que la teatralidad subraya la mecánica del espectáculo y celebra los hilos que se manipulan detrás del escenario. Por el contrario, *espectáculo*, como señaló Guy Debord, "no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de imágenes", que a veces pretende pasar como no mediatizada, es decir, simula ser natural u orgánica.[28] De esta manera, como ya lo afirmé en otro trabajo, el espectáculo "somete a los individuos a una economía de la mirada y del mirar"[29] que puede aparecer más normalizadora, es decir, menos teatral. La gente puede no estar consciente del rol que le toca en el espectáculo. Sin embargo, ambos términos, *teatralidad* y *espectáculo*, son sustantivos sin verbo. Como la palabra *performance*, apuntan a la dimensión social (la sociedad del espectáculo) pero a diferencia de ésta no incluyen la dimensión individual. *Performance* (sustantivo), *to perform* (verbo) abarcan no sólo las dimensiones sociales e individuales sino también las interacciones permanentes entre ambos. El performance individual puede transformar los espacios socio-políticos. Mucho se pierde a mi entender, cuando resignamos el potencial para la intervención directa y activa al adoptar términos como *teatralidad* o *espectáculo* en vez de *performance*.

Palabras como *acción* y *representación* dan lugar a la acción individual y a la intervención. *Acción* puede ser definida como acto; sirve tanto para referir a un *happening* vanguardista, o un arte-acción, o una "intervención" política. *Acción* concita las dimensiones estéticas y políticas del verbo "actuar", en el sentido de "intervenir". Pero *acción* es un término que no da cuenta de los mandatos económicos y sociales que presionan a los individuos para que se desenvuelvan dentro de ciertas escalas normativas; por ejemplo, la manera en que desplegamos nuestro

[28] Guy Debord, *La sociedad del espectáculo,* Buenos Aires, La Marca, 1995, p. 40.

[29] *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War",* Durham, Duke University Press, 1997, p. 119; el original en inglés.



Dibujo de Diana Raznovich

género y pertenencia étnica. *Acción* aparece como más directa e intencional, y de esa manera con menos implicaciones sociales y políticas que *perform* que evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión. Por ejemplo, podemos desplegar múltiples roles sociales a la vez (tales como género, raza, clase, etc.) mientras participamos en una "acción" antimilitar definida. En un caso nos rebelamos contra la autoridad impuesta (acción antimilitar); en el otro, nos plegamos a la norma (rol social). *Representación*, aun con su verbo *representar*, evoca nociones de mimesis de quiebre entre lo "real" y su "representación", nociones que se han complicado de modo muy productivo a través de los términos *performance* y

perform. A pesar de que estos términos se han propuesto como alternativas al foráneo *performance*, todos ellos también derivan de lenguajes, historias culturales e ideologías europeas.

Performance, como señalan los autores incluidos en este volumen, implica simultáneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo. En las palabras del teórico mexicano Antonio Prieto Stambaugh, performance es una "esponja mutante" que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo. El hecho de que no se pueda definir o contener de manera definitiva es una ventaja para los artistas y teóricos que no pueden realizar sus quehaceres profesionales exclusivamente dentro de estructuras y disciplinas previstas. Para todos, pues, estos ensayos abren las puertas a otra forma de desarrollar prácticas y teorías en este mundo en el que lo estético, lo económico, lo político y lo social resultan categorías indisociables.

BIBLIOGRAFÍA

Alcázar, Josefina, y Fernando Fuentes, "La historia de performance en México", disponible en: http://www.geifc.org/actionart/actionart01/grupos/03-adla/articulos/mexico/mexico.htm (consultado el 1º de noviembre de 2006).

Austin, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras,* Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós, 1971.

Bauman, Richard, *Verbal Art as Performance,* Rowley, Massachusetts, Newbury House, 1977.

Blackmore, Susan, "The Power of Memes", *Scientific American,* 2000.

Boal, Augusto, *Teatro del Oprimido 1: teoría y práctica,* México, Nueva Imagen, 1980.

Briggs, Charles, *Competence in Performance,* Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1988.

Bustamante, Maris, "Non-objective Arts in Mexico 1963-83", en Coco Fusco (ed.), *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas,* Londres, Routledge, 2000.

———, "¿Qué es performance?", mesa redonda, 2º Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, Monterrey, México, 2001, disponible en: http://hemi.nyu.edu/por/seminar/mexico/textomaris.shtml

Connerton, Paul, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo,* Buenos Aires, La Marca, 1995.

Derrida, Jacques, "Firma, acontecimiento, contexto", en *Márgenes de la filosofía,* Madrid, Cátedra, 1989.

Durkheim, Emile, *Las formas elementales de la vida religiosa,* Madrid, Akal, 2007.

Goldberg, RoseLee, *Performance Art: From Futurism to the Present,* Nueva York, Thames and Hudson, 2005.

Golluscio, Lucía A. (comp.), *Etnografía del habla. Textos fundacionales,* Buenos Aires, Eudeba, 2002.

Gómez-Peña, Guillermo, *Warrior for Gringostroika,* Minnesota, Graywolf Press, 1993.

Hymes, Dell, "Breakthrough into Performance", en Ben-Amos y Goldstein (eds.), *Folklore, Performance and Communication,* The Hague, Mouton, 1975.

———, "The Ethnography of Speaking", en Gladwin y Sturtevant (eds.), *Anthropology and Human Behavior,* Washington, DC, 1982.

Jodorowsky, Alejandro, "Hacia el efímero pánico o Sacar al teatro del teatro", en *Teatro pánico,* México, Era, 1965.

Kirby, Michael, "Environmental Theatre", en E. T. Kirby (ed.), *Total Theatre,* Nueva York, Dutton, 1969.

Mayer, Mónica, *Rosa chillante: mujeres y performance en México,* México, Conaculta-Fonca, AVJ Ediciones, Pinto mi Raya, 2004.

Neustadt, Robert, *cada día: La creación de un arte social*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001.

Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance,* Londres y Nueva York, Routledge, 1993.

Prieto Stambaugh, Antonio, "Pánico, performance y política: Cuatro décadas de acción no-objetual en México", *Conjunto* (Casa de las Américas), núm. 121, abril-junio de 2001.

Roach, Joseph, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance,* Nueva York, Columbia University Press, 1996.

Rosaldo, Michelle Z., "The Things We Do With Words", *Language in Society,* 1982.

Schneider, Rebecca, "Solo Solo Solo", en Gavin Butt (ed.), *After Criticism: New Essays in Art and Performance,* Londres, Blackwell, 2005.

Searle, John, "¿Qué es un acto de habla?", en Luis M. Valdés Villanueva (ed.), *La búsqueda del significado: lecturas de filosofía del lenguaje,* Madrid, Tecnos, 1991.

Tarragona, Emilio, "Acciones en el Perú (1965-2000): Rastros y fuentes para una primera cronología", en *Acciones en el Perú (1965-2000),* Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2005.

Taylor, Diana, *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War*", Durham, Duke University Press, 1997.

———, *The Archive and the Repertoire,* Durham, Duke University Press, 2003.

Turner, Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play,* Nueva York, PAJ Publications, 1982.

———, *The Anthropology of Performance,* Nueva York, PAJ Publications, 1986.

Restauración de la conducta

RICHARD SCHECHNER

Richard Schechner es director teatral, ensayista y profesor universitario en el Departamento de Estudios de Performance de la Universidad de Nueva York. Su trabajo dentro de la escena experimental de los años sesenta en los Estados Unidos, así como el intercambio intelectual que mantuvo con el antropólogo Victor Turner, lo llevaría a constituirse como uno de los pensadores más prolíficos dentro del campo del performance.

Publicado en 1985, Between Theatre and Anthropology [Entre el teatro y la antropología] *es uno de los textos principales de Schechner, ahí el autor presenta los múltiples puntos de encuentro entre estas dos disciplinas, el teatro y la antropología, e introduce así el nodo que constituye una de las matrices fundamentales de los estudios del performance. En el texto que presentamos, Schechner establece que la conducta restaurada es la característica principal del performance que atañe tanto a las representaciones del campo estético como a las acciones que forman parte de los performances culturales (ceremonias y rituales, entre otros). Según Schechner, las conductas humanas pueden separarse de su contexto de origen. Así, a pesar de haber surgido como parte de un proceso concreto, la conducta en su materialidad (lo que Schechner define como cintas de comportamiento) constituye una "cosa" que se puede usar como se usa una máscara o un vestuario, y por lo tanto se presta a ser manipulada, modificada y preservada. De esta manera, Schechner argumenta que la conducta es un elemento externo al sujeto y que se puede retrabajar, intervenir y alterar más allá de su origen en tiempo y espacio. Son ejemplos de este fenómeno la batalla simulada entre moros y cristianos (que en sus comienzos en América tuvo una función evangelizadora) y las representaciones de la muerte del Inca Atahaulpa, que datan del siglo xviii.*

*La definición de performance que propone Schechner instala una consideración temporal que caracteriza al performance como un acto que nunca se da por primera vez, como una conducta que es de por sí comportamiento repetido (*twice-behaved behavior *o "comportamiento ejecutado dos veces"). Esta repetición es lo que le da al performance su fuerza simbólica y reflexiva, como en el caso de las rondas de las Madres de Plaza de Mayo de Argentina, quienes al volver cada jueves con sus pañuelos a marchar para reclamar por la aparición con vida de sus hijos desaparecidos, instauraron su acción no violenta como un potente ritual de denuncia que las posicionó como contundentes actores políticos.*

Aun cuando el abordaje del performance como conducta restaurada implica pensar esa conducta en relación con un pasado y dentro de una convención que se reactiva, la definición de Schechner también incluye atención al performance en tanto creación o invención, como una oportunidad para volver a ser lo que uno fue, así como para "volver a ser lo que uno nunca fue pero desearía haber sido".

La colaboración entre Turner y Schechner implica para la antropología una profundización en el abordaje de la cultura desde un marco teatral, un lente epistémico que "contamina" a las ciencias sociales. El concepto de performance permite observar las prácticas simbólicas y corporales a través de las cuales los pueblos transmiten sus normas y creencias, y exponen y tramitan sus conflictos. Desde el punto de vista teatral, y especialmente desde el campo experimental que le es afín a Schechner, cuyo trabajo fue paralelo al auge del performance art *en los Estados Unidos, el performance permite atender al comportamiento corporal y así desplazar al texto escrito de su lugar central en la producción teatral. Como en el caso de Eugenio Barba, la cultura hindú en particular y la cultura oriental en general, son influencias claves en el desarrollo de este tipo de aproximación a la práctica teatral.*

M. F.

LA CONDUCTA RESTAURADA ES LA CONDUCTA EN EJECUCIÓN TRATADA DE LA MISMA manera en que el director de una película trata una cinta cinematográfica. Estas secuencias de conducta[1] pueden reordenarse o reconstruirse y son independientes de los sistemas causales (sociales, psicológicos, tecnológicos) que les dieron origen; incluso podríamos decir que tienen vida propia, pues la "verdad" original o la "fuente" de la conducta puede perderse, ignorarse o contradecirse (aun cuando aparentemente se le esté honrando y observando), y la forma en que se creó, encontró o desarrolló la secuencia de la conducta se puede desconocer, ocultar, elaborar o distorsionar por el mito y la tradición. Originadas como procesos y utilizadas en los ensayos para crear un nuevo proceso —el performance— las secuencias de conducta no constituyen en sí mismas un proceso, sino cosas, elementos constitutivos, material.

La conducta restaurada puede ser de larga duración, como en algunos dramas y rituales, o de corta duración, como en algunos gestos, danzas y mantras, y se usa en todo tipo de representaciones: del chamanismo y el exorcismo a los estados de

[1] En *Frame Analysis* [Erving] Goffman usó el término *secuencias de actividad*: "El término 'secuencia' será usado para referirse a cualquier segmentación o corte arbitrario de la corriente de actividad en curso, incluyendo aquí las secuencias de sucesos, reales o ficcionales, vistos desde la perspectiva de quienes están involucrados subjetivamente en mantener un interés en ellos. No se pretende que la secuencia refleje una división inherente a los temas de investigación ni una división analítica realizada por los alumnos que investigan; sólo se usará para referirse a toda serie de sucesos (de cualquier estatus respecto a la realidad) que uno quiere hacer notar como punto de partida para el análisis", 1974, p. 10. Mi *secuencia de conducta* está relacionada con el término de Goffman, pero es también, como se verá después, significativamente diferente.

trance, del ritual a la danza artística y el teatro, de los ritos de iniciación a los dramas sociales, del psicoanálisis al psicodrama y al análisis transaccional. De hecho, la conducta restaurada es la característica principal del performance; los practicantes de todas estas artes, ritos y procedimientos curativos asumen que algunas conductas —secuencias organizadas de sucesos, acciones programadas, textos conocidos, movimientos pautados— existen independientemente de los actores que las realizan. Debido a ello las secuencias de conducta pueden ser almacenadas, transmitidas, manipuladas y transformadas; los actores entran en contacto con ellas, las recobran, recuerdan o, incluso, las inventan y luego vuelven a comportarse según los parámetros, ya siendo absorbidos (al representar el papel, al entrar en trance) o ya coexistiendo con ellas (el *verfrerndungseffekt* de Brecht). La labor de restauración se lleva a cabo en los ensayos y en la transmisión de la conducta del maestro al aprendiz. Entender lo que sucede durante el entrenamiento, los ensayos, los talleres —investigar el modo subjuntivo que es el medio de estas operaciones— es la manera más segura de relacionar el performance estético con el ritual.

La conducta restaurada está allí afuera, lejos de mí; está separada y, por tanto, se puede trabajar en ella o modificar aun cuando ya ha sucedido. Asimismo, incluye un vasto espectro de acciones: puede ser el yo en otro estado psicológico u otro tiempo, como en la catarsis psicoanalítica; puede existir en una esfera no común de la realidad sociocultural, como en la pasión de Cristo o la recreación en Bali de la lucha entre Rangda y Barong; o puede ser sancionada por la convención estética, como en el drama y la danza; puede ser, también, el tipo especial de conducta esperada de alguien que participa en un ritual tradicional, por ejemplo, la valentía demostrada por un joven gahuku en Papua Nueva Guinea durante su iniciación al no derramar ni una lágrima cuando las hojas puntiagudas cortan el interior de sus fosas nasales o la timidez de una novia estadunidense que se sonroja en su boda aun cuando ya ha vivido con su novio durante dos años.

De cualquier manera, la conducta restaurada es simbólica y reflexiva: no es una conducta vacía, está llena de significados que se transmiten polisémicamente. Estos términos difíciles expresan un solo principio: el yo puede actuar en otro o como otro; el yo social o transindividual es un rol o conjunto de roles. La conducta simbólica y reflexiva es la consolidación en el teatro de una serie de procesos sociales, religiosos, estéticos, médicos y educativos. *Performance* significa "nunca

por primera vez": significa "por segunda vez y hasta 'n' número de veces". *Performance* es "conducta realizada dos veces".

Ni la pintura, ni la escultura, ni la escritura muestran la conducta real tal cual se está realizando. Sin embargo, miles de años antes de que existiera el cine se hacían rituales a partir de secuencias de conducta restaurada: acción y *stasis* coexistían en el mismo suceso. Una sensación de bienestar fluía de las representaciones rituales: la comunidad, los ancestros y los dioses participaban, simultáneamente, de haber sido, ser y llegar a ser. Las secuencias de conducta se representaban cientos de veces y los recursos mnemotécnicos aseguraban que las representaciones fueran correctas, esto es, transmitidas durante numerosas generaciones con escasas variaciones accidentales. Incluso ahora, el temor en la noche de estreno no es por la presencia del público, sino por saber que los errores ya no se perdonan.

Tal constancia en la transmisión es aún más asombrosa porque la conducta restaurada involucra la toma de decisiones. Los animales se repiten a sí mismos y lo mismo hacen los ciclos de la luna, pero un actor puede negarse a realizar alguna acción. Este tema, el de la elección, no resulta sencillo. Si bien algunos etólogos y especialistas en el estudio del cerebro arguyen que no existe una diferencia significativa —ninguna diferencia de ningún tipo— entre el comportamiento de los animales y el de los seres humanos, al menos tenemos la "ilusión de la elección", la sensación de que podemos decidir, y eso basta. Hasta el chamán que ha recibido "el llamado", el médium que está cayendo en trance y el actor profesional cuyo texto de performance es como una segunda naturaleza deciden resistirse o ceder, y se sospecha de quienes acceden muy fácilmente o de los que se rehúsan muy pronto. Existe una continuidad entre la escasa libertad de elección en el ritual y la gran libertad en las representaciones teatrales con fines estéticos; en estas últimas, la función de los ensayos es doble: por un lado, restringir las opciones o, al menos, esclarecer las reglas de la improvisación; por otro, establecer una partitura, y esa partitura es un ritual por contrato: una conducta fija que todos los participantes aceptan seguir.

La conducta restaurada se puede usar como una máscara o una vestimenta; su forma puede verse desde el exterior y puede modificarse. Esto es precisamente lo que hacen un director de teatro, un concilio de obispos, y los grandes actores y chamanes: modificar la partitura del performance, lo cual puede hacerse porque ésta no es un suceso natural, sino un modelo de elección humana, tanto individual

como colectiva. Una partitura existe, como Turner señala, en modo subjuntivo, en lo que Stanislavsky llamó el "como si".[2] Puesto que existe como segunda naturaleza, la conducta restaurada está siempre sujeta a revisión. Esta segunda naturaleza combina negatividad y subjuntividad.

Expresado en términos personales, la conducta restaurada es "yo comportándome como si fuera alguien más" o "como si fuera además de mí mismo", o "como si no fuera yo mismo", como en el trance; pero este "alguien más" podría también ser "yo en otro estado de ser o existir", como si hubiera múltiples "yo" en cada persona. La diferencia entre otras "formas de presentación del yo" más formales[3] y el actuarme a mí mismo —por ejemplo, al exteriorizar un sueño, rexperimentar un trauma de la niñez o mostrar a otro lo que hice ayer— es una diferencia de grado, no de tipo.

También existe una continuidad que vincula las formas de presentar el yo con las formas de presentar a los otros: la actuación en dramas, danzas y rituales. Lo mismo puede decirse de las acciones sociales y los performances culturales, sucesos cuyo origen no puede ser ubicado en los individuos, si es que puede ser trazado de alguna manera. Tales sucesos se desarrollan en una espiral de retroalimentación con las acciones de los individuos cuando son representados; así, por ejemplo, aquello que los hablantes de hindi del norte de la India ven representado en el Ramlila les dice cómo actuar en su vida cotidiana y, a la inversa: la manera en que actúan en su vida cotidiana afecta la representación del Ramlila. Se suele considerar a las representaciones míticas como modelos ejemplares, pero en realidad la vida cotidiana de la gente se expresa en el montaje, los gestos, los detalles del vestuario y las estructuras escénicas del Ramlila (y de otros performances folclóricos).

En algunas ocasiones, los sucesos colectivos se atribuyen a "personas" cuya existencia oscila entre los límites de la historia y la ficción: los libros de Moisés, la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, el *Mahabharata* de Vyas. En algunas otras, dichas acciones e historias son anónimas y pertenecen al folclore, la leyenda y el mito; en otras tantas, son "originales", o, por lo menos, se atribuyen a individuos: el Hamlet

[2] Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play,* Nueva York, Performing Arts Journal Press, 1982, pp. 82-84.

[3] Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life,* Nueva York, Doubleday/Anchor, 1959 [ed. esp.: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1993].

de Shakespeare, el Ramcharitmanas de Tulsidas, el Edipo de Sófocles; sin embargo, lo que en realidad escribieron esos autores no fue propiamente la historia, sino una versión de algo. Es difícil señalar exactamente lo que determina que una obra pertenezca a una colectividad o provenga de ella. La conducta restaurada ofrece a individuos y a grupos la posibilidad de volver a ser lo que alguna vez fueron o, incluso, con mayor frecuencia, de volver a ser lo que nunca fueron pero desearon haber sido o llegar a ser.

Los diagramas 1, 2, 3 y 4 son cuatro versiones de mi hipótesis fundamental: las conductas del performance son conductas restauradas:

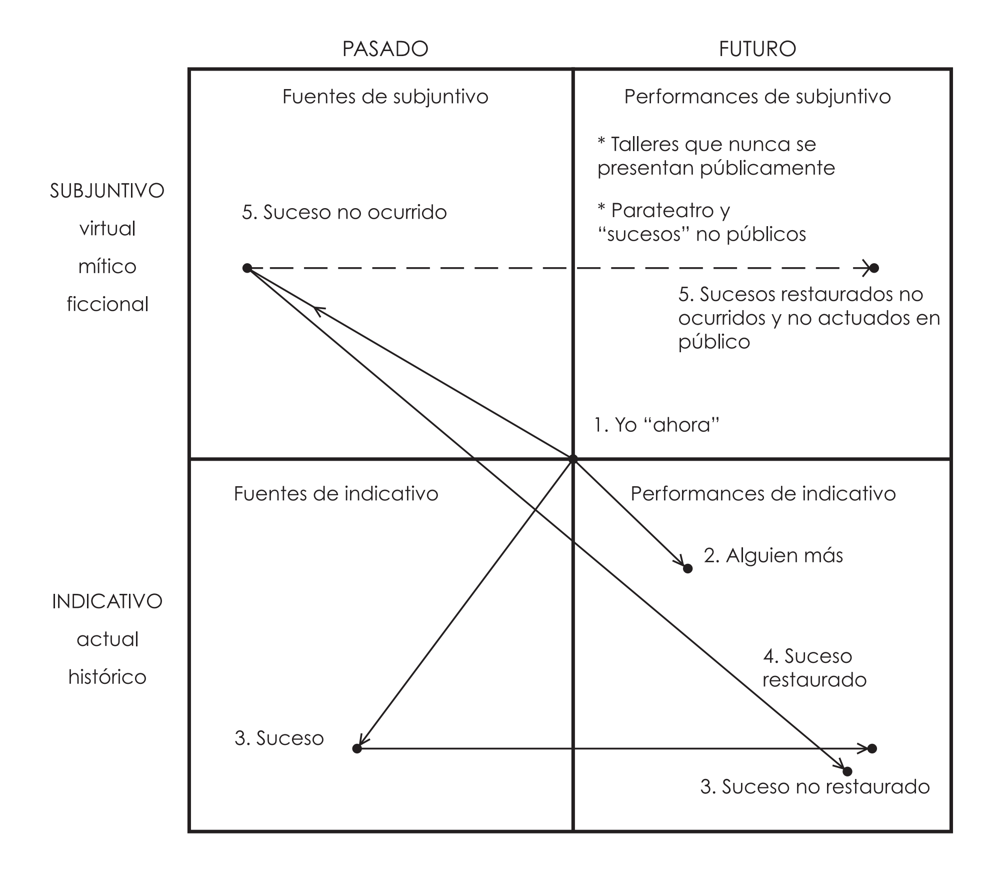


Diagrama 1

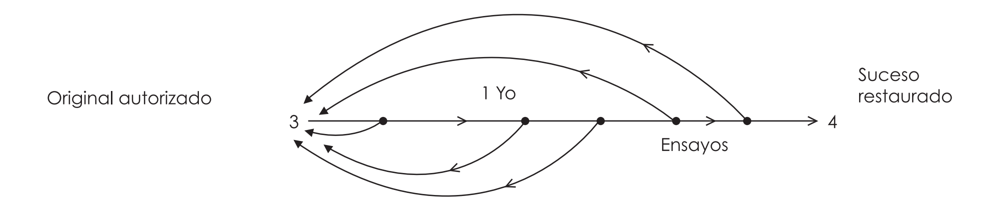


Diagrama 2

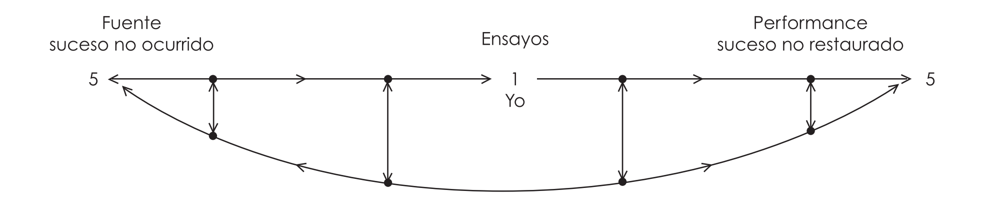


Diagrama 3

5. Suceso no acontecido/suceso conceptualizado
i.e. reconstrucción

1 Yo

3. Suceso

5. Suceso no acontecido
restaurado/recreación

Diagrama 4

El diagrama 1 muestra la conducta restaurada como una proyección de "mi yo particular" (1 → 2), como una restauración de un pasado históricamente verificable (1 → 3 → 4), o, con más frecuencia, como la restauración de un pasado que nunca existió (1 → 5a → 5b); por ejemplo, aun cuando los datos pudieran ser muy interesantes, el Ricardo III histórico no es tan importante para alguien que está preparando una producción de la obra de Shakespeare como lo es la lógica del texto de Shakespeare: el Ricardo de la imaginación de Shakespeare. Los diagramas 2, 3 y 4 son elaboraciones de mi hipótesis fundamental; me ocuparé de ellas más tarde. Antes es necesario mencionar que el corolario de la hipótesis fundamental es que la mayor parte de los performances (aun aquellos que aparentemente son desplazamientos simples 1 → 2 o re-creaciones 1 → 3 → 4) son, o con rapidez llegan a ser, 1 → 5a → 5b, pues es este "conjunto o compuesto performativo" (donde el proyecto futuro, 5b, gobierna lo que se selecciona o inventa del pasado —y se proyecta de manera inversa hacia el pasado—, 5a) el que constituye la circunstancia performativa más estable y frecuente. De forma tangible, el futuro —el proyecto que nace del proceso de ensayo— determina el pasado: lo que se mantendrá de ensayos anteriores o de las "fuentes". Esta situación es tan cierta para los performances rituales como para el teatro con fines estéticos. Ocurren procesos análogos aun en donde no hay ensayos en el sentido euroestadunidense.

El diagrama 1 proviene de la perspectiva temporal del ensayo y de la perspectiva psicológica de un actor individual. "Yo" (1) es una persona que ensaya para un performance que se llevará a cabo: 2, 4, o 5b. Lo que precede al performance —tanto temporal como conceptualmente— o bien es algo que no puede identificarse de manera definitiva, como cuando una persona se pone de un humor determinado, o es algún suceso previo bien definido, el cual puede ser históricamente verificable (3) o no (5a); si no lo es, se trata de un suceso legendario, ficcional (como en muchas obras) o, como se verá más adelante, de la proyección hacia atrás en el tiempo del suceso futuro propuesto. En otras palabras, los ensayos crean la necesidad de pensar en el futuro de forma tal que permita crear un pasado.

Así pues, el diagrama 1 se divide en cuadrantes para indicar el modo y la temporalidad. El cuadrante superior derecho contiene eventos ficcionales, míticos o legendarios, y su modo es el subjuntivo. En palabras de Turner, en este cuadrante no aplican los esquemas cognitivos que dan sentido y orden a la vida cotidiana,

los cuales están suspendidos, por decirlo de alguna manera, y en el simbolismo ritual incluso se presentan destruidos o disueltos. Evidentemente, la "vaina" del espacio-tiempo liminal creada por el rito, o en la actualidad por ciertos tipos de teatro ritualizado reflexivamente, es potencialmente peligrosa.[4] Este pasado siempre está en proceso de transformación, del mismo modo que un concilio papal puede redefinir las acciones de Cristo, o un gran actor de noh del siglo xx puede introducir nuevas variaciones en una *mise en scène* del siglo xv de Zeami.

El cuadrante inferior izquierdo, el del pasado real/indicativo, es la historia concebida como un orden de hechos. Desde luego, todo orden se vuelve una convención y se condiciona por cosmovisiones y perspectivas políticas particulares. Los sucesos siempre están ascendiendo del cuadrante inferior izquierdo al superior izquierdo: el indicativo de hoy se convierte en el subjuntivo de mañana. Es una de las maneras en que la experiencia humana se recicla.

El cuadrante inferior derecho —el futuro/indicativo— es el performance real a ser representado. Es indicativo porque realmente sucede. Está en el futuro porque el diagrama está concebido desde la perspectiva temporal de una secuencia de ensayos en progreso: en los diagramas 2 y 3 el "yo" está moviéndose de izquierda a derecha junto con los ensayos.

En el cuadrante superior derecho no hay nada —el futuro/subjuntivo— porque en realidad los performances siempre son representados. Sin embargo, alguien podría colocar en esta área algunos talleres y el parateatro de Grotowski, como una secuencia 1 → 5a → 5c. El parateatro y los talleres son preparaciones y procesos que implican performances que nunca existirán. El trabajo parateatral existe "como si" pudiera haber un performance, un fin al proceso; pero el proceso no termina, no tiene una conclusión lógica, simplemente se detiene. No hay performance en el punto 5c.

En 1 → 2 yo me convierto en alguien más, o soy yo mismo en otro estado de existencia o ánimo tan "diferente de mí" que "además de mí mismo" parezco otro o estar "poseído por otro". Se ensaya poco para este tipo de performance, en ocasiones nada. Desde que nace, la gente está inmersa en el tipo de acciones sociales performativas que preparan de manera suficiente para entrar en trance. Cuidar niños, incluso bebés, en una iglesia de afroamericanos o en Bali revela un entrenamiento

[4] Victor Turner, *op. cit.*, p. 84.

continuo por ósmosis. El desplazamiento de 1 → 2 puede ser mínimo, como en algunos cambios de ánimo, o muy fuerte, como en algunos trances, pero en ambos casos hay poca invocación, ya sea a un pasado real o subjuntivo. "Algo pasa" y el individuo (actor) deja de ser él mismo. Este tipo de performance puede ser muy intenso debido a que es muy cercano al "comportamiento natural" (quizá es extraordinario desde el exterior, pero es esperado desde el interior de la cultura), ya sea por rendirse a poderosas fuerzas externas, como en la posesión, o por dejarse dominar por los estados de ánimo en el interior de uno mismo. Puede sucederle a alguien, de manera repentina, y tal comportamiento performativo instantáneo es considerado como evidencia del poder de la fuerza que posee al sujeto. El actor no parece estar actuando, sino que experimenta, si bien de manera temporal, una transformación genuina (transportación). La mayor parte de los performances 1 → 2 son solos, aun cuando estos solos ocurran simultáneamente en el mismo espacio.

Lo sorprendente de la danza de trance Sanghyang balinesa es que cada danzante ha encarnado tanto la partitura colectiva que los solos forman una unidad, un performance de grupo. Una vez recobrados del trance, los individuos suelen no estar conscientes de que otros estuvieron danzando, y en ocasiones ni siquiera recuerdan su propia danza. Presencié varias veces concordancias similares de solos que se convertían en un ensamble en la Iglesia Institucional de Brooklyn. Cuando los cánticos evangélicos alcanzaban el clímax, más de una docena de mujeres, hombres y niños se caían en los pasillos. La gente los observaba de cerca, asiéndolos si se volvían muy violentos, cuidando que no se golpearan contra las sillas, tranquilizándolos cuando el canto decrecía; el mismo tipo de ayuda se ofrece a los danzantes que caen en trance en Bali y en otras partes. En Brooklyn el suceso está organizado muy prolijamente: no hay duda de que las personas cuyo canto desencadenaba la danza-trance no estaban en trance, sólo eran los transportadores que impulsaban a la gente a caer en dicho estado; una vez en él, los danzantes dependían de sus amigos para que la danza fuera segura. Las otras personas de la iglesia —potenciales danzantes en trance, pero en el momento involucrados más o menos en la acción— formaban una continuidad que iba desde el espectador frío hasta individuos que aplaudían casi totalmente en trance, golpeteaban con el pie o gritaban. Cada individuo en trance danzaba solo, pero todos danzaban al unísono, toda la iglesia se mecía

con energía performativa colectiva. El filme *The Holy Ghost People* de Peter Adair, acerca de una secta cristiana fundamentalista blanca del este de Virginia que manipula serpientes, muestra lo mismo.

En 1 → 3 → 4 se restaura un suceso de algún otro lugar o del pasado, como ocurre, por ejemplo, en los periódicos vivientes o en los dioramas del Museo Norteamericano de Historia Natural, que aunque estrictamente no son conductas sino ambientes restaurados, incorporan acciones cada vez con más frecuencia. Más adelante discutiré los pueblos restaurados y los parques temáticos en donde la realidad y la fantasía se mezclan libremente, pero antes me referiré a los zoológicos que, a diferencia de los parques temáticos, se esfuerzan en lograr que sus exhibiciones sean réplicas genuinas de hábitats naturales. Con el objeto de representar la vida salvaje en peligro de extinción, los encargados del zoológico crean parques de reproducción.

En el parque de reproducción cercano a Front Royal, Virginia, los intentos por mantener un ambiente auténtico y prístino son tales que todos los visitantes, con excepción de la gente dedicada a la crianza de los animales, los veterinarios y los etólogos, están excluidos. En el Wild Animal Park de San Diego, en las hermosas colinas que están a aproximadamente 45 kilómetros al noreste de la ciudad, se combina autenticidad y valores culturales locales *(shtick)*. Quienes recorren la exhibición de dos a tres kilómetros cuadrados en el monorriel reciben recordatorios continuos de la autenticidad del parque por parte del guía de turistas, y el folleto que todos los visitantes reciben inicia así:

> Acompáñenos […] para contemplar a los animales salvajes del mundo y a la naturaleza en su estado salvaje […] para fortalecer un compromiso con la conservación de la vida silvestre en todo el mundo […] para luchar por la supervivencia de la humanidad misma mediante la preservación de la naturaleza.

Por supuesto, junto al monorriel de la reserva natural hay una gran cantidad de puestos de comida, tiendas de souvenirs y teatros que ofrecen exhibiciones de animales (pájaros entrenados, animales de granja en sus corrales, etc.). Además, el parque ofrece conciertos nocturnos de jazz, bluegrass, calipso y sonidos de big band. Hay un McDonald's. En el mismo folleto se invita a los visitantes más derrochadores a "disfrutar un tentador bistec 'Delmonico' de más de un

cuarto de kilo en Thorn Tree Terrace todas las noches y emprender otro 'Caravan Tour' a la reserva". Vaya. Pero lo que más me interesó fue que cuando le pregunté al guía del monorriel qué comían los leones que andaban en libertad, me respondió que comprimidos con todos los nutrientes posibles. ¿Por qué no se alimentan de los antílopes que corren a lo largo de la cerca tratando de alejarse de los leones?, le pregunté, y la respuesta fue que aunque los antílopes no escasean y sí son cazados por los leones en África, se necesitaría demasiado espacio y, quizá, no sería tan agradable para los visitantes presenciar tales cenas. De esta forma, 1 → 3 → 4 se transforma por valores culturales específicos en 1 → 5a → 5b. El tono general del Wild Animal Park es de coexistencia pacífica. El comportamiento de cacería de los animales carnívoros se conoce, pero no se puede presenciar. El 5a que el parque restaura es consistente con las nociones de la California actual de la mejor manera de "contemplar [...] la naturaleza en estado salvaje".

Muchos performances tradicionales son 1 → 3 → 4; también lo son aquellos que se mantienen en un repertorio que se adhiere estrictamente a la "partitura" original. Cuando el Teatro de Arte de Moscú visitó Nueva York a mediados de 1960, proclamaba presentar a Chéjov según las *mise en scène* originales de Stanislavsky. Cuando vi varias obras de Brecht en el Berlín Ensemble de 1969 me dijeron que habían seguido los *Modelbuchs* (los detallados recuentos fotográficos del autor sobre sus *mise en scène*), y, con el mismo apego, los ballets clásicos han estado pasando a través de diversas generaciones de bailarines. Sin embargo, aun los intentos más estrictos de seguir 1 → 3 → 4, son a menudo, en realidad, ejemplos de 1 → 5a → 5b. El desplazamiento 1 → 3 → 4 es muy inestable, simplemente porque aun cuando la memoria del ser humano pueda incrementarse con el uso del filme o de notaciones exactas, un performance siempre ocurre dentro de contextos diversos, y estos no se controlan de manera sencilla.

Como resulta obvio cuando pensamos en las producciones de Stanislavsky a principios de siglo y el Teatro de Arte de Moscú en la actualidad, las circunstancias sociales cambian. Aun los cuerpos de los bailarines, la manera en que se supone deben lucir y moverse, lo que piensan y creen, cambia radicalmente en periodos relativamente breves, y eso sin mencionar las reacciones, los sentimientos y los estados de ánimo del público. Performances que alguna vez fueron de actualidad, incluso de vanguardia, pronto se convierten en piezas de época. Estos tipos de

cambios contextuales no pueden medirse mediante notación labaniana[5] (2). La diferencia entre 1 → 3 → 4 y 1 → 5a → 5b se muestra en la figura 2. En 1 → 3 → 4 hay un suceso (3) al que siempre se regresa, el cual sirve de modelo y de correctivo; si durante un ensayo de una de las obras de Brecht según sus *mise en scène* autorizadas, se sospecha que algún gesto no se está actuando como Brecht pretendía, se contrasta con el *Modelbuch* (y alguna otra evidencia documental), y se hace lo que el *Modelbuch* establece. Es la autoridad. Todos los detalles se cotejan con un original autorizado. Muchos rituales siguen este patrón. Esto no quiere decir, sin embargo, que los rituales —y las puestas en escena de Brecht— no cambien. Se transforman de dos maneras: primero, mediante una lenta disminución, inevitable por las cambiantes circunstancias históricas; segundo, a través de revisiones oficiales realizadas por los propietarios o herederos del original autorizado. En cualquiera de los casos, mi perspectiva es que 1 → 3 → 4 es muy inestable: siempre está convirtiéndose en 1 → 5a → 5b.

El drama noh constituye un muy buen ejemplo de un género de performance que es al mismo tiempo, y de manera deliberada, 1 → 3 → 4 y 1 → 5a → 5b. Toda la partitura de una obra noh, su puesta en escena, música, texto, vestuario, máscaras, se transmite en varias escuelas o familias de generación en generación y las variaciones son sólo menores. En este sentido, el noh, por lo menos desde la Restauración Meiji del siglo XIX, es un ejemplo claro de 1 → 3 → 4. En el transcurso de su vida, un *shite* (el actor principal en el noh, literalmente el "hacedor", el que usa la máscara), se mueve de un rol a otro en una progresión; los roles acumulados resultan equivalentes a toda una carrera profesional. Él acepta la partitura del rol al que se aproxima y deja atrás la del que acaba de representar. Sólo los grandes maestros noh se atreven a cambiar una partitura; el *shite* enseña a sus discípulos estos cambios, que así llegan a integrarse a la partitura. Los roles, su lugar dentro del texto

[5] La notación labaniana, análoga en términos generales a la notación musical, fue desarrollada por Rudolf Von Laban en 1928. Según un artículo del *New York Times* (6 de mayo de 1979, Sección "Arts and Leisure", p. 19) escrito por Jack Anderson: "El sistema registra los movimientos de danza mediante símbolos en una página que es leída de abajo hacia arriba. Tres líneas verticales básicas representan el centro del cuerpo y sus lados derecho e izquierdo. Se indica qué partes del cuerpo están en movimiento con símbolos sobre las líneas; la forma de los símbolos indican la dirección del movimiento, y su longitud la duración del movimiento. Esto, más otros tipos de notaciones tales como 'esfuerzo de forma', hace posible 'conservar' más o menos una danza o cualquier otra *mise en scène* corporal mucho tiempo después de que ha dejado de ser representada. En la actualidad, tales sistemas son usados ampliamente en la danza, y un poco menos en el teatro".

completo del performance, y los textos mismos del performance como pasos en la progresión de las obras noh que conforman una vida de actuación, construyen un sistema complejo pero descifrable. No obstante, cada performance noh individual también incluye sorpresas.

Los grupos que hacen una obra noh están constituidos por miembros de familias diferentes, cada una con sus propias tradiciones y "secretos"; además, el *shite* y el coro trabajan juntos pero el *waki*, el *kyogen*, el flautista y los percusionistas trabajan por separado, de manera que si una obra noh se hace conforme a la tradición, el ensamble no se realiza sino hasta unos cuantos días antes del performance: no se lleva a cabo ningún ensayo; en lugar de ello, el *shite* esboza su plan. Fiel a su aspecto zen, una obra dramática noh escenificada tradicionalmente ocurre únicamente una vez, encontrando su esencia en la inmediatez absoluta de la reunión de todos los actores que la constituyen. Como el arquero zen, el *shite* y sus colegas le dan al blanco o no.

Durante el performance, a través de señales sutiles que el *shite* hace a los músicos y a los otros participantes, ocurren variaciones: se repiten o cortan rutinas, se modifica el énfasis, se aceleran o desaceleran tiempos; aun la elección de qué vestuario o máscara usar depende en algunas ocasiones de la opinión del *shite* respecto al estado de ánimo de la audiencia reunida en ese momento. El *shite* evalúa dicho estado de ánimo observando cómo se congregan o cómo reaccionan a las primeras obras del programa noh completo, el cual puede incluir cinco noh y cuatro obras cómicas *kyogen* y durar siete horas o más. Los actores noh que forman una "compañía" para hacer giras por el extranjero, en donde repiten las mismas obras una y otra vez, siempre con los mismos actores, se quejan de aburrimiento y falta de oportunidades para el desarrollo de la creatividad. De manera óptima, cada performance de noh y cada variación durante un performance es la punta de lanza de una larga tradición formada durante el tiempo de Kanami y Zeami en los siglos XIV y XV, casi extinta para mediados del XIX, y floreciente de nuevo en la actualidad. Esta punta de lanza es tanto 1 → 3 → 4 como 1 → 5a → 5b.

Cierto teatro experimental contemporáneo de Nueva York también combina 1 → 3 → 4 y 1 → 5a → 5b, pero de una forma que sugiere la configuración 1 → 3 → 5b: la restauración en el modo subjuntivo de un pasado probadamente factual. En *Rumstick Road* del Wooster Group se reproducen grabaciones reales de Spalding

Gray entrevistando a su padre, a su abuela y al psiquiatra de su madre como parte de una reminiscencia que presenta el estado de ánimo de Gray por la vida y el suicidio de ésta.

Todas las técnicas que se usan en *Rumstick Road* —movimientos parecidos a los de la danza, interpelaciones directas a la audiencia, una progresión de eventos organizados conforme a convenciones narrativas asociativas en vez de lineales, actores que algunas veces se representan a sí mismos y algunas otras interpretan personajes— están bien establecidas en el teatro experimental euroestadunidense. Sin embargo, los documentos medulares de la obra, las grabaciones, cartas y fotografías que Gray encontró en la casa de su padre son empleados sin procesar, tal cual se originaron. Robert Wilson en su obra con Raymond Andrews, un joven sordo, y Christopher Knowles, un joven con daño cerebral (o alguien que se relaciona con la experiencia de manera poco común, dependiendo de la perspectiva sobre el asunto), introducen de manera similar el material y comportamientos sin procesar dentro de performances muy artísticos o estilizados. El Squat Theatre, cuya pared trasera del escenario es en realidad una ventana que da de manera directa a la concurrida Calle 23 en Manhattan, también combina materiales sin procesar, lo no ensayado y no tratado, con lo altamente refinado (procesado). Por supuesto, lo que se considera sin procesar desde una perspectiva puede ser visto como refinado desde otra. ¿Cómo puede ser la Calle 23 naturaleza sin procesar? O quizá es naturaleza humana sin procesar, pero, ¿no es esto una contradicción de términos?[6]

Traducción de Antonieta Cancino

BIBLIOGRAFÍA

Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life,* Nueva York, Doubleday/Anchor, 1959 [ed. esp.: *La presentación de la persona en la vida cotidiana,* Buenos Aires, Amorrortu, 1993].

———, *Frame Analysis,* Nueva York, Nueva York, Harper Colophon Books, 1974.

[6] Para ahondar sobre este problema, véase al capítulo 7 de Richard Schechner en *The End of Humanism,* Nueva York, Performing Arts Journal Publications, 1982.

Schechner, Richard, *The End of Humanism,* Nueva York, Performing Arts Journal Publications, 1982.
Turner, Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play,* Nueva York, Performing Arts Journal Press, 1982.

El llamado performance es una expresión artística que se ha arraigado persistentemente en la cultura; sus frutos son tan variados como visibles. En esta obra, Diana Taylor y Marcela Fuentes ofrecen una selección de ensayos que dialogan entre sí y que en su conjunto delinean el concepto de performance, con todas sus implicaciones, a la vez que redefinen algunos de sus planteamientos: “En lugar de preguntarnos qué es o no es el performance, hay que preguntarse qué nos permite hacer y ver performance, tanto en términos teóricos como artísticos”. Los textos aquí reunidos, escritos por algunos de los más reconocidos teóricos del tema, lo mismo que por los propios artistas —quienes hablan desde su experiencia personal—, abordan el performance no sólo como una forma artística, sino también tomando en consideración otros aspectos; por ejemplo, lo contemplan en su calidad de acto cotidiano, en el que se expresa una identidad cultural, o bien como vehículo de protesta política y social.

www.fondodeculturaeconomica.com





Fondo de Cultura Económica